

BLACK BLOCS: RESISTÊNCIA OU ESPETÁCULO? UMA ANÁLISE FOTOGRÁFICA

Mariana Toledo BORGES

Professora responsável: Profa. Dra. Daniela Palma

Resumo: Em junho de 2013, manifestações massivas como há anos não se viam tomaram conta das ruas brasileiras. Neste cenário, um grupo de manifestantes ganhou enorme destaque na mídia por sua audaciosa tática de protesto: os black blocs. Neste trabalho, pretendemos analisar uma amostra da cobertura fotojornalística do período, amplamente veiculada pelos principais jornais do país, apontando a relação eminentemente dialética desse grupo tanto com seu modo de indignar-se quanto com sua representação imagética altamente “arranjada” acusada nas fotografias: se, por um lado, necessitam da reprodutibilidade técnica para tomar existência na sociedade do espetáculo, por outro, é possível que o fetiche dessa existência no mundo das imagens subverta o motivo primeiro que os levou a praticar suas atitudes agressivas, transformando-os em meros elementos propagandísticos, ou seja, em valores de troca que apenas corroboram para o fortalecimento das instituições que destroem.

Palavras-chave: Linguística aplicada; Fotografia; Black Blocs; Espetáculo; Reprodutibilidade técnica.

1. INTRODUÇÃO

A tática da violência não é novidade nem exclusividade de manifestações do século XXI: uma rápida rememoração pelo curso da história facilmente nos remontará a inúmeros exemplos de rebeliões desde a Antiguidade, como banalmente pode-se deduzir. Dupuis-Déri (2014) realizou uma extensa e minuciosa pesquisa pelo século XX com o intuito de resgatar as origens do que hoje chamamos de Black Bloc e detectou diversos movimentos importantes que atingiram êxito chegando às vias de fato: desde as *suffragettes* que, com o lema “Deeds, not words!” [Ações, não palavras!], atacavam importantes sedes políticas com martelos, pedras e projéteis, até os movimentos de maio de 68, que enfrentavam a polícia através de batalhões de choque organizados usando capacetes e cassetetes. Esse fenômeno, pois, como se pôde notar, é pouquíssimo original: em verdade, o que diferencia o Black Bloc e os torna dignos de uma análise particular “não é o recurso à força, tampouco o uso de equipamentos defensivos e ofensivos em passeatas e manifestações (...) [mas] sobretudo sua caracterização visual – a roupa inteiramente preta da tradição anarcopunk – e suas raízes históricas e políticas nos *Autonomen*” (p. 40), que surgiram primeiramente na Berlim Ocidental na década de 80 e pregavam a importância de ações individuais como de responsabilidade apenas das pessoas que as executam (e não de um coletivo) – com influência marcadamente anarquista – e a total autonomia de órgãos representativos de esquerda, como sindicatos e partidos, numa clara aversão à concepção de representatividade.

A origem do termo Black Bloc é controversa, mas estima-se que tenha sido utilizado pela primeira vez na Alemanha, no começo da década de 1980. Alguns o atribuem aos próprios movimentos anarquistas, em seus chamados a mobilizações; outros, à polícia e outros, ainda, às mídias convencionais, que foram as que pulverizaram seu uso pelo globo, referindo-se a um bloco de manifestantes que trajavam preto, utilizavam máscaras e promoviam ataques a edifícios simbólicos e à polícia. Seus usuários negam fazer parte de uma mesma organização política, com programa coerente e líderes de referência; o que os une ideologicamente, dizem, é a avaliação imediata comum de que os métodos pacíficos de manifestação são limitados e frustrados e de que tornou-se inadequado ocupar a posição da vítima. O Black Bloc lhes permite que executem sua ofensiva e sejam acolhidos pelo anonimato do bloco, burlando, assim, a vigilância estatal. Seus maiores exemplares localizam-se nas manifestações anuais de Primeiro de Maio, em Berlim, e em protestos de movimentos antiglobalização, em datas de cúpulas feitas pela OMC, pelo FMI, pelo G8, pelo G20 e pela UE, onde chegam a reunir 2 mil usuários da tática.

Algo que eles próprios fazem questão de frisar, conforme nos indica Dupuis-Déri, é a diversidade de sua composição, o que torna difícil traçar um “perfil sociológico” dos black blockers: desde jovens estudantes com pouca consciência política até mulheres anarcofeministas, passando por professores e sindicalistas; a maioria, segundo depoimentos, presta serviços voluntários em suas comunidades ou se organiza em outros movimentos sociais, fugindo, dessa forma, do pejorativo estereótipo de “vândalos”, “arruaceiros” e “jovens vadios” transmitido pela mídia.

2. REBELDIA E IMAGEM

“Tumulto” foi o termo usado pelos primeiros administradores capitalistas para designar os movimentos de resistência dos primórdios do operariado do século XVIII e início do XIX, segundo Hobsbawm (1952); movimentos estes que consistiam basicamente em quebrar máquinas, fazer barulho e utilizar de violência como estratégia grevista para pressionar os patrões por melhores condições de trabalho e contra as reduções de salários, além de garantir a parada eficaz das fábricas. Àquela época, em que os trabalhadores sequer podiam contar com a organização sindical, a tática da sabotagem se mostrava a mais pragmática e adequada – e, mor das vezes, bem-sucedida – para forçar negociações entre as duas partes. Diferentemente do que pensa a maioria dos curiosos, os destruidores de máquinas, em geral, e os Ludditas, mais especificamente, não se configuravam como uma tendência tecnofóbica no interior das fábricas – até porque, de acordo com o historiador, “[o trabalhador] estava preocupado, não com o progresso técnico abstratamente, mas com os problemas gêmeos práticos de impedir o desemprego e manter o padrão de vida habitual, que incluía fatores não-monetários tais como a liberdade e a dignidade, bem como os salários” (1981, pp. 20-21) – mas sim, constituíram revoltas pioneiras contra o novo sistema de exploração capitalista da mão de obra durante a primeira Revolução Industrial inglesa. Se, de fato, houve uma hostilidade dirigida diretamente às máquinas, esta não deve ser considerada

uma movimentação difusa e desfocada, ou apenas um ódio irracional descontado nos teares que vulgarmente “tirariam os empregos dos homens”; muitas dessas destruições eram de plena consciência dos pequenos empregadores, que incentivavam seus operários a investir contra a maquinaria dos fabricantes mais modernos, os quais, em breve, com seus métodos progressistas, monopolizariam o mercado e se tornariam grandes industriais. Além disso, como aponta ainda Hobsbawm, quando o progresso técnico não trazia desvantagens aos empregados, não se notou, no curso da história, rebeliões que objetivavam a destruição das máquinas. Não raramente, inclusive, os operários preferiram atacar as matérias primas ou os produtos acabados – como também incendiar as casas dos empregadores, os celeiros e as plantações – quando isso se mostrava mais eficiente para pressionar uma “negociação coletiva através da arruaça” (HOBSBAWM, 1981, p. 17).

Tumulto, arruaça, desordeiros. O fato dessas palavras aparecerem na mídia convencional para caracterizar a “incendiária” tática Black Bloc não é mera coincidência. Podemos, sem receio do exagero, comparar os dois movimentos como análogos, fazendo as devidas ressalvas. Os Black Blocs adquiriram fama, no Brasil, principalmente por meio dos principais conglomerados midiáticos, por usarem da violência nas “pacíficas” manifestações de junho de 2013, quebrando e queimando bancos, viaturas e ônibus a fim de incitar o terror nos “cidadãos de bem” das metrópoles brasileiras. Porém, se analisarmos atentamente, veremos que as coisas são um pouco mais complicadas – e até ambíguas, como pretendemos demonstrar mais adiante. Podemos afirmar que, assim como os quebradores de máquinas, os Black Blocs intentam inviabilizar, *parar* algumas atividades das quais eles discordam com sua tática, ainda que de forma bem mais modesta – até porque (ou apesar de), hoje em dia, com tantas mediações e tão escassos canais de negociação abertos pelo Estado, os métodos violentos são “moralmente condenáveis”: ao quebrarem um banco, praticam uma resistência simbólica ao capital; ao destruírem viaturas, demonstram sua insatisfação com nossa segurança militarizada; e ao queimarem um ônibus, escracham a ineficiência do transporte público – motivo, aliás, que levou multidões às ruas na referida data. É claro que essa via não faz proposições concretas e, muito menos, resolve os problemas da exploração do trabalho, da repressão e da mobilidade urbana; mas sem dúvida é a única via disponível à classe trabalhadora que habita as periferias dos grandes centros urbanos, sem rede de esgoto, moradia decente e direitos básicos, e que protestou indignada contra nossa democracia representativa, de negociar com o Estado – ou, melhor dizendo, de *acertar contas* com o Estado e ganhar alguns minutos de visibilidade nas telas das famílias burguesas brasileiras.

Se essa visibilidade é possível, é somente graças à reprodução técnica de imagens, como já havia atestado Benjamin (1993) no início do século XX, cujos principais expoentes seriam a fotografia e o cinema. A partir do momento em que uma obra pode ser reproduzida e vista através de outros meios e em outros contextos que não apenas os ritualísticos “centros de cultura”, sua função social se transforma: “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (1993, pp. 172-3). Cada vez mais, segundo o teórico, as obras de arte são feitas levando-se em conta o fato de que serão amplamente reproduzidas; perde-se, dessa forma, a aura

própria da obra original, em que se veem as pinceladas do artista e se sente de frente a um painel no qual ele trabalhou. As obras se tornam, assim, objetos massivos, de mais fácil acesso e incorporam outras funções e interesses que não apenas a artística: “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (p. 180). Poderíamos acrescentar que, no que diz respeito à fotografia nos moldes em que se apresenta hoje, num mundo altamente informatizado, onde as redes sociais, as revistas e jornais e a televisão cumprem um papel vital na veiculação de imagens das mais variadas espécies – desde paisagens de países longínquos até retratos de momentos extremamente superficiais e efêmeros sendo postados instantaneamente no *instagram* –, seu caráter artístico é praticamente apagado em proveito de sua rotatividade e, justamente devido à sua reprodutibilidade técnica, de seu *valor de exposição* (nos termos do próprio Benjamin), ou seja, sua elaborada capacidade de ser vista pela massa. A visibilidade, pois, atingida pelos black blocs advém tanto de sua polêmica tática “arruaceira” quanto da reprodução técnica de suas imagens que giram milhares de cidades em questão de poucos segundos.

É nesse momento que urge a sociedade do espetáculo com seu funcionamento – nada surpreendentemente, diga-se de passagem – dialético, e explicaremos o porquê. Segundo Guy Debord, a sociedade do espetáculo é aquela em que, grosso modo, a vida real é subordinada a suas representações, ou seja, reina a vida das imagens sobre a vida material “vivida diretamente”; ou, melhor dizendo, aquilo que liga a imagem (pura virtualidade) àquilo que ela representa (crua realidade) apaga-se, gerando uma inversão de valores: “o movimento autônomo do não vivo” (1997, p. 13), isto é, a autonomização do espetáculo-imagem, desvinculado de sua concretude originária, soterra a verdade mundana. Essa desvinculação se baseia na contradição primordial do capitalismo, apontada por Marx (2013), entre valor de uso – o valor útil de um produto, a que ele serve objetivamente – e valor de troca – quanto ele vale ao ser intercambiado por outro produto. Apesar de serem duas faces da mesma moeda, ou seja, estarem intrinsecamente relacionados desde o momento em que um homem trocou, por exemplo, trigo por rabanetes, o que acontece na sociedade do espetáculo é que o valor de troca (mera abstração) da mercadoria-imagem *age como se fosse* completamente independente de seu valor de uso (concreto) e de todo processo de sua produção, relegando-os um papel secundário: o mais importante não seria o quanto esse produto me serve, mas sim, o quanto ele vale no mercado. E é claro que, num mundo fortemente dominado pela publicidade das grandes marcas, a reprodutibilidade técnica tem influência determinante nessa construção da “imagem autônoma” – que é, inclusive, o princípio do fetichismo da mercadoria. Dito isso, voltemos então ao caráter eminentemente dialético da tática black bloc na sociedade do espetáculo: ao mesmo tempo em que constitui um emblema de luta contra o capital, comparável aos destruidores de máquinas do século XVIII – e este seria, portanto, seu valor de uso –, ela só ganha amplitude e visibilidade (e, poderíamos completar, *existência*), ou melhor, só é reconhecida como tal, na medida em que sua imagem circula pelos veículos de comunicação nacionalmente – ou seja, quando expõe seu valor de troca.

3. ANÁLISE

No entanto, ao observar algumas dessas imagens de black blocs que giraram o país, nos paira uma dúvida: é possível que, também nesse caso, o valor de troca tenha se desligado completamente de seu valor de uso? Em outras palavras, um black bloc incendeia um banco pelo desejo de acertar contas com um Estado negligente ou pela sua imagem que estampará a manchete do dia seguinte? Seleccionamos algumas fotografias que nos colocarão no encaixe dessa pergunta – embora não apresentem a ela uma solução definitiva.

Na imagem 1, alguns black blocs colocam fogo numa revista *Veja* que traz na capa a seguinte chamada: “O bando dos caras tapadas”. Eles a erguem o mais alto que podem, enquanto inúmeras máquinas fotográficas, de vários ângulos, tentam captar esse instante único. Na imagem 2, black blocs atiram pedras num prédio em chamas, possivelmente um banco. Várias pessoas assistem à cena. Uma máquina fotográfica no canto esquerdo pretende, como na primeira fotografia, eternizar esse momento – já eternizado pela máquina da foto que estamos analisando. À direita, ao fundo, alguém carrega um cartaz com os dizeres: “Paz? Dê o exemplo!”, fazendo menção à violência com que são tratados cotidianamente pelo órgão de segurança público estatal: a polícia militar. Na imagem 3, dois black blocs erguem os braços (em sinal de vitória? Ou simplesmente querem sinalizar que *estão vendo que estão sendo vistos?*) à frente de um fogaréu que toma todo plano de fundo da fotografia. Interessante notar a grife que etiqueta a foto: *Black Bloc RJ*. A imagem 4 é bem parecida: um black bloc, sozinho em meio a toda uma cena de fogo, faz sinal para a câmera.

Poderíamos afirmar que esses black blocs estão *posando* para as câmeras? Aqui, é interessante abrir um parêntese e definir o que estamos chamando de *pose* em contraposição à *pausa*. Fabris (2004) parafraseia Philippe Bruneau e trata a pose como “um produto social e cultural” associado à pessoa, enquanto a pausa remeteria ao “corpo em sentido biológico” (p. 57) e seria constitutiva do sujeito. A pose, portanto, diretamente atrelada ao retrato, negaria o caráter puramente fisiológico do corpo humano, acrescentando-o o fator antropológico através de elementos fisionômicos e vestinômicos, muitas vezes sem se preocupar com a verossimilhança da situação. Um black bloc, ao assumir-se enquanto modelo fotográfico, estaria não só definido uma estética, como também uma identidade – e, nesse caso, uma identidade não necessariamente construída pelo sujeito adepto da tática, mas talvez pré-fabricada e inculcada no imaginário social, pela mídia, como violenta e ameaçadora, desprovendo-se, dessa forma, de subjetividade e aproximando-se de uma encenação.

Encenar algo – por exemplo, uma pose agressiva, no caso em análise – carrega o pressuposto de que há, ali, uma mentira: modos de falar, de portar-se, de agir e de vestir-se podem se consolidar como máscaras e constituir vestígios de uma conduta falsa; muitas vezes, essa encenação que nos engana pretende justamente reforçar um caráter que vem sendo construído para atingir um fim, de certa forma, já esperado, seja esse fim um efeito de comédia, de medo ou de tragédia.

Nas duas primeiras fotos, é difícil avaliar se há, de fato, uma pose – até porque a tática está em plena atividade: podemos ver claramente os jovens incendiando a revista e apedrejando o prédio; não há dúvidas de que há ali uma ação consciente sendo realizada, muito embora a marcante presença das câmeras já nos advirta (e a eles também) de que

essa ação em breve se converterá em uma imagem que disputará com outras imagens pelo lugar mais privilegiado no mercado de informações. Contudo, nas duas últimas fotos, não temos sequer provas de que os indivíduos retratados foram os mesmos que atearam o fogo que toma conta de boa parte das imagens: é possível, inclusive, que os responsáveis pela ação nem quisessem ser vistos, com receio de ser penalizados. É possível que tenha sido uma montagem eventual de alguns garotos que, pelo fetiche da fama, desejaram, naquele momento, fazer parte do estilo black bloc e conseguir alguns momentos de brilho que tanto lhes foram negados pelas opressoras esferas da família, da escola e do trabalho. Nessas fotos, é evidente que estão vendo a câmera: olham, sinalizam, estão de frente para ela. Pode ser que pratiquem a tática, se orgulhem dela e saibam que, embora repudiem a mídia, necessitam dela para que suas ações tenham status de existência e sejam pulverizadas – e, dessa forma, deem relevo a seu valor de uso; ou pode ser que apenas forjem um movimento de resistência pelo prazer de se verem assediados pelas câmeras que negociarão o valor de troca de suas imagens.

As imagens seguintes só fazem afirmar o que já foi dito. Na imagem 5, vários black blocs posam desajeitados (quem sabe, fingindo uma pausa?) em um cenário *vintage*, diríamos, pouco espontâneo. Um deles aponta diretamente para a câmera. Estão absolutamente todos de preto, tênis e capuz, apenas com os olhos à mostra. A foto está em preto e branco. Na imagem 6, nada muito diferente: cinco black blocs estão defronte a câmera, em posição firme e agressiva, em frente a um muro rústico com algumas pichações, onde se projetam sombras da folhagem de coqueiros; o enquadramento está perfeito. A imagem 7 traz uma curiosa inovação: o garoto Black Bloc está deitado numa rua deserta, inclinado para a câmera, perna esquerda dobrada, cotovelo direito apoiado no chão: pose minuciosamente escolhida para o retrato em preto e branco. Mas a mais surpreendente é a imagem 8, em que vemos, num enquadramento torto, um Black Bloc segurando um cartaz dizendo “Sem covardia #vempraru” caminhando por uma rua também deserta e usando uma camiseta da banda estadunidense *System of a Down*. Prédios e coqueiros compõem o cenário e o sol, bem ao lado do rosto do rapaz, projeta nele seus raios luminosos. É surpreendente como essa imagem poderia ser usada de encarte para algum álbum do conjunto.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A composição estrategicamente arranjada das fotos é algo que impressiona. Algumas delas, de fato, fogem do alcance consciente daqueles que estão sendo retratados; mas, sem dúvidas, todos ali estão posando; todos querem ser vistos. E, talvez, a única coisa que queiram ao sair de casa vestindo suas máscaras e jaquetas pretas e camisetas de banda, longe de protestarem contra o capitalismo selvagem responsável por toda exploração que sofrem dia a dia, é ser vistos. Talvez tudo o que queiram é compor, com suas imagens espetaculares, a sociedade do espetáculo. E talvez essa seja, por fim, uma interpretação ao aforismo 34 de Guy Debord: “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (p. 25). Pois, no fim das contas, qual é o valor de uso de uma imagem composta por Black Blocs senão seu valor de troca no mercado de imagens?

ANEXO



1. Black Bloc atea fogo num exemplar da Veja. Fonte: G1



2. Black Bloc incendeia um prédio. Fonte: Manchete Atual



3. Black Blockers acenam para a câmera em frente ao fogo. Fonte: IPCO



4. Black Blocker acena para a câmera em frente a um ônibus incendiado. Fonte: Veja



5. Black Blockers posam para a câmera (I). Fonte: Advogados Ativistas



6. Black Blockers posam para a câmera (II). Fonte: Estado de S. Paulo



7. *Black Blocker* posa para a câmera. Fonte: Veja



8. *Black Blocker* desfila pelas ruas do Rio de Janeiro. Fonte: Veja

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. (1993) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**, v. I. Ed. Brasiliense, São Paulo, p. 165-196.
- DEBORD, G. (1997) **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Ed. Contraponto, Rio de Janeiro, p. 13-25.
- DUPUIS-DÉRI, F. (2014) **Black Blocs**. Tradução de Guilherme Miranda. Ed. Veneta, São Paulo.
- FABRIS, A. (2004) O teatro das aparências. In: **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Ed. UFMG, Belo Horizonte, p. 57-73.
- HOBBSAWM, E. J. (1981) Os destruidores de máquinas. In: **Os trabalhadores: Estudos sobre a história do operariado**. Tradução de Marina Leão Teixeira Viriato de Medeiros. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, p. 15-31.
- MARX, K. (2013) **O Capital: crítica da economia política**. Livro I: o processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. Ed. Boitempo, São Paulo, p. 113-158.